

## 水墨の変容（承前）

### 一

前号では、フェノロサ、ビゲロー旧蔵の狩野芳崖、橋本雅邦の作品紹介を兼ねながら、明治期の水墨画に見られる墨の「黒」への色彩化について触れた。ごく簡単に要約しておこう。

明治期の日本画における西洋絵画摂取は、その過程において、日本画と同じ水溶性で淡彩という共通性から、「水彩画」がその技術的翻訳の媒体となった様子が認められる。そうした中で、たとえば芳崖が本来水彩で描くべき西洋画紙に水墨で山水を描いたり、栖鳳がターナー風の光景を水墨で描くといった実験が行なわれる。つまり、水墨と水彩の互換性のゆえに、「墨」は色としての「黒」に変わっていくことになる。

しかし前号でも触れたように、円山応挙の水墨などにも既に色彩としての「黒」の萌芽は認められた。こうした場での墨の色彩化は、当然西洋絵画との関係が最重要因として想定される。ところが一方、近年戸田禎佑氏が意欲的に研究を進めておられる中国水墨画の色と光についての論考でも、中国の水墨山水が、二次元画面での立体的な空間のイリュージョン形成や、色彩、光の表現に強い関心を抱いていたことを指摘されている。時代のバックボ―

佐藤道信

ンも、目指す絵画世界も全く異なるにもかかわらず、なぜ一見共通するかのような現象が生じたのか。また明治の水墨は、中国・日本の水墨の流れと西洋絵画、それらのどのような相関関係と展開の上に成立しているのか。粗っぽい考察になるが、少し考えてみたい。

### 二

もともと私が水墨と光や色彩について興味を抱いた直接の契機は、芳崖筆岩石図（挿図1）と、昭和五四年「狩野派の絵画」展（東京国立博物館）で紹介されたボストン美術館所蔵木村立嶽筆巖間望月図（図版V）、雪景山水図（図版VI）であつた。<sup>（1）</sup> いずれもフェノロサとの関係をうかがわせ、鑑画会当時の作と思われる水墨画である。北宗系漢画の技法をベースとしながら光線や立体的空間を描出し、極めて洋風の強い作風を示している。従来の水墨山水の固定的観念をゆさぶる不思議な絵画空間がつきつけた疑問は、なぜ彼らが水墨のみの画面で光を描こうとしたのか、また逆になぜ水墨のみのその山水が色彩を感じさせるのか、の二点であつた。これらの作風は、東洋の水墨山水に對する一般的な既成概念からすれば誠に奇異なものだが、一方、西洋絵画に馴れ親しんだ我々の目には、現代に通ずる視点を共有できる一面も持ってい

る。いわば東洋と西洋が、いかなる融和的な妥協も示すことなく互いに強烈な自己主張を遂げている点に、伝統と革新と、また成功も自己矛盾も内包することになる。

本来、光と色彩は不可分の存在である。後に戸田氏の研究について触れるように、中国でも初期の水墨画は、雪景や夕景、夜景、霧景など、光が減少し色彩の沈み込む情景を多用した。つまり、微光あるいは無光＝無色、という状況を利用した時期が、初期に存在したのである。これは逆に言えば、本来リアリスティックな表現の中では、強い光とモノクロームは矛盾する要素であることを示唆している。その後水墨は、墨のグラデーションに色彩を還元し、そのグラデーションの中に光を包み込むことも行なったが、光が最優先して陰影のグラデーションを規定し色彩も支配していく絵画現象は、ついに生じていない。そうした水墨山水の歴史からすれば、モノクロームに強烈な光を描き込んだ岩石図や巖間望月図は、積極的評価をするなら発想の逆転、消極的評価をするなら、水墨発生の必然性とは既に切り離され固定化した水墨

挿図1 狩野芳崖 岩石図 明治20年 東京芸術大学

墨様式<sup>(1)</sup>に西洋をかぶせた一種のマニエラだったと言わねばならない。では、水墨絵画が色彩を捨てることによって獲得しようとしたものは何だったのか、またそのために乗り越えるべき問題は何かについて見てみよう。これについては、戸田楨佑氏の研究に負う<sup>(2)</sup>。まずその要旨をまとめよう。

中国における水墨画の発生と展開は、山水画の展開と軌を一にしていた。この水墨と山水の深い相関関係が、唐末、五代以降、山水画が中国絵画の主導的ジャンルとなる重要な要因になる。

では第一に、なぜ水墨と山水の間に強い相関関係が成立したのか。

中国では唐代にもたらされた西方美術の影響で自然主義的な表現指向が強まるが、平面の画面に立体のイリュージョンを形成しようとする時、鉱物顔料の強い色彩による色面よりも、自在なグラデーションの可能な墨面の方が対象把握に適していたと思われる。一方、水墨山水画が特に強い関心を抱いたことのひとつに、平面の画面に立体的空間のイリュージョンを形成することがあったと考えられる。ここに水墨と、数ある主題の中でも特に山水との密接なつながりが生まれることになる。

次に第二に、水墨山水での色彩と水墨の関係は、どのようなようになっていったのか。

ごく初期の水墨山水画では、雪景などの比較的モノクロームに還元しやすい主題が選択されていたらしい。米芾の『画史』<sup>(3)</sup>には、水墨山水画の始祖ともされる王維の作として、蜀や南唐で制作された古様な雪景が擬せられたことが記されている。つまり、雪景という主題を通して色彩のリアリテイの表現を意図した訳だが、雪の白さを素地の白さにおきかえた点では、依然着色

挿図2 思堪 平沙落雁図

挿図3 秋景山水図  
金地院挿図4 宗達 蓮池水禽図  
京都国立博物館

山水画の一角にあるともいえる。しかしこうした状況は間もなく、水墨のグラデーションによりすべての色彩をモノクロームに還元する方向に移行した。そこでは、水墨のグラデーションの効果を壊さない限り、色彩との共存も可能であった。つまり、水墨は単純に色彩を捨てたのではなく、色彩との互換性を保持しているのである<sup>(4)</sup>。

第三に、日本の水墨画はどのような経緯を辿ったのだろうか。

最古の水墨山水画である思堪筆平沙落雁図<sup>(5)</sup>(挿図2)などに、統一的空间の表出や水墨のグラデーションへの配慮は認められない。色彩からモノクロー

挿図5 宗達 風神雷神図 建仁寺

ムへ移行する必然性を経験しなかった日本では、水墨は中国からある日突然舶載された新奇な絵画としてその表層的模倣から始まっており、墨は色の「黒」として捉えられる。金泥でも、南禅寺金地院藏秋景山水図(挿図3)では水墨の効果を壊さない自然主義的な使い方がなされているのに対して、天遊松溪筆湖山小景図は色の「金」としてこれを用い、華美な印象を与える。この「黒と金」の装飾美が、室町末期から桃山期の金碧障壁画に多くの作例を残すことになる。しかし日本の水墨における非論理性が逆にポジティブな成果を生んだのは、宗達の蓮池水禽図(挿図4)であった。ここにおいて、水墨の微妙なグラデーションや光と空気を含む空間表出がはじめて達成される。しかもその達成は、中国水墨画の根底にある写実に根ざした論理性を完全に無視し、彼が直観的に理解した水墨画の本質を視覚効果として装飾性の論理の中に再構築した点に、成功の鍵があった。同図が山水画ではなくより装飾性の強い花鳥画であったこと、また宗達が有数の色彩画家であったことも、その日本の特性を象徴している。そして二曲屏風という形式で南宋絵画の暗示的空間を消化した風神雷神図(挿図5)こそが、水墨画発生以降の空間表現と大和絵の伝統が出会った瞬間だったと考えられる。

以上、少し長くなったが、戸田氏の研究を紹介した。

それによれば、水墨は山水画と極めて密接な関係にあること、水墨は色彩の捨象ではなく還元であり、両者には互換性があること、そして水墨のグラデーションによって意図された最大の表現効果は、立体的空間のイリュージョンの描出だったことになる。同時に空間構築の方法自体も、五代北宋期に

おける壮大な空間的イリュージョンの追求を経て、北宋後半の郭熙による三遠法の確立〔林泉高致〕とその併用、次いで南宋期の暗示的空間へと移行する。一方日本では、こうした空間のイリュージョンと水墨との相関性が正確に把握されることがなかったため、当初より墨は色の「黒」として理解され、かつ機能してきた性格が強いということになる。その「黒」と、芳崖の岩石図などに認める「黒」が同質のものかどうかは、のちほど触れる。そして対中国水墨という関係上での日本の水墨は、たとえそれが異なる論理の上に達成されたとはいえ、宗達によってひとつのピークを迎えたことになる。

やや補足しておく、中国で水墨山水画が成立したのは、八世紀のことである。同じ頃、李思訓とその子李昭道により、濃彩の金碧青緑山水も様式的完成を見る。それ以前には、白画や彩色画、色墨併用の時期があったわけだが、水墨画の成立自体には、潑墨の技法が重要な役割を担った。墨をはね散らすパフォーマンス性、作者と観者のイメージ連鎖などを伴い「逸品」と評されたこの潑墨は、濃淡自在な墨面処理により、筆線と色面による伝統的な鉤勒填彩画法からの解放を可能としたのである。一〇世紀初め（五代）の荆浩の『筆法記』では、水墨は「水暈墨章」と説明され、筆線と墨面を止揚した有筆有墨論が唱えられている。つまり、鉱物顔料による濃彩・厚質の色面処理ではなく、いわば筆線を伴った「墨のみの水彩」が成立したといえよう。ここで重要なことは、墨の存在とともに、自在な変幻を可能としている「水」の存在である。前号で触れたように、明治の日本画の西洋絵画摂取が水彩画を媒体としたとすれば、その対応は、水の持つ表現領域の幅の中で行なわれたことにもなる。青緑山水と水墨山水では、日本での受容は前者の方が先行し、そこから大和絵の景物画が生まれていくが、水墨受容後は、当然「山水」という用語においては、それが水墨を指すという強いパターンが生まれたこと

とになろう。

### 三

モノクロームによる水墨山水では、彩色が加えられるとしても、「墨のグラデーションを破壊しない限りにおいて」、つまり現実的にはほぼ淡彩に限定されたといつてよい。それは、微妙なグラデーションの表現に対する理解が困難だった日本でも、基本的には変わっていない。そしてここで興味深い現象を示すのは、雪の表現である。

濃彩の彩色絵画において、雪は鉛白や胡粉によって塗り描かれる。一方水墨では、部分的に白の補彩が施される場合や雪山の凹凸を示す淡墨が用いられることはあっても、基本的に雪は素地の白さが利用され、塗り残される。つまり、彩色絵画では色彩として白が積極的に肯定されるのに対して、水墨では、モノクロームのグラデーションに還元されたすべての色彩以外の存在として、塗り残されているように見える。恐らくそれは、色彩としての消極的な肯定、あるいは否定という問題ではなく、色彩からモノクロームへの還元という行程自体を必要としない絶対的な存在として捉えられているのかもしれない。確かに、明るい色や淡い色でも、有色であればモノクロームに還元した時多少の墨のグラデーションを伴うし、また水墨の中に雪を白の顔料で描き込めば、全体の中で白は浮き立ってしまうであろう。

こうした雪の塗り残しは、基本的には日本の水墨画でも受け継がれた。伝周文筆四季山水図屏風（挿図6）、雪舟筆冬景山水図（挿図7）、長谷川等伯筆花鳥図屏風（挿図8）ほか、いずれも同様であり、例外は少ない。興味深い例として、雲谷等顔の梅に鴉図襖絵（挿図9）では、総金地に水墨で梅樹と鴉が描かれる一方、樹幹にうすく降り積もった雪は、白で塗り込まれている。桃



挿図7 雪舟 冬景山水図  
東京国立博物館

挿図6 伝周文 四季山水図屏風(部分)

山期の水墨と金地のとり合わせが、『黒と金』の装飾美として捉えられたことは前に触れたが、塗り残しではなく塗りこめられたこの雪の白は、ここでの金と墨がより色彩としての機能を強めていることを、逆に白の立場から証明しているといえよう。

雪の白と同じ現象は、雲烟の表現にも認められる。不定形で湿潤な雲烟は、

挿図9 雲谷等顔 梅に鴉図襖(部分) 京都国立博物館 挿図8 長谷川等伯 花鳥図屏風(部分) 妙覚寺

確かに最も水墨的なモチーフのひとつである。李成の喬松平遠図(挿図10)のように時に遠近を表わし、郭熙の早春図(挿図11)のように三遠を接合し、牧溪の瀟湘八景図(挿図12)のように大気に拡散した光を表わす。こうした作品の雲烟では、現実の大気現象に対するリアルな認識とその視覚的再現が図られている。『余白』とは言い難い空間的な現実性を持っているのである。これに対して、たとえば伝蛇足筆山水図襖(挿図13)や海北友松筆樓閣山水図屏風(挿図14)などでは、大気の生々しい現実性は象徴性や装飾性の中にラッピングされ、雲烟も雪景も『余白』として総括できるような平面的で同質の白となる。もしもそれを視覚美の世界として捉えられるのなら、水墨における『余白の美』は、多分に『白の美』でもあるのかもしれない。そうした傾向は、狩野探幽をはじめとする江戸前期水墨画の『瀟洒』な作風への指向にも、共通すると思われる。

さて、この水墨と雪景、あるいは『白』の問題は、興味深いことに、鑑画会の水墨山水にも重要な意味を持っている。芳崖や雅邦、木村立嶽らの鑑画会関係の水墨山水には、雪景山水や雪景を思わせる情景、夜景などを描いた作品が

極めて多いのである。芳崖の最晩年の山水や夜景については、ターナーのロマン主義風景画との近似性について考えたことがある。<sup>(9)</sup>しかし基本的に東西洋絵画の接点に位置する彼らの芸術が、西洋絵画に対する強い関心と同時に、東洋絵画の伝統を掘り起こそうとしていることは言うまでもない。恐らくは、西洋絵画の似たような技法や状況設定との間で接触が図られたはず

であり、逆に言えば、東洋絵画の似たような状況を下敷きとしたはずである。

フェノロサは後年、鑑画会活動を回想し、「極めて強い筆力の完全な制御を意識的な目標とする長期に亘る実験を始めた」と言っている。<sup>(10)</sup> 芳崖筆雪山暮

溪図(図版II)、立嶽筆雪山山水図(図版VI)などは、極力斧劈皴を抑え、精妙

な暈しによって雪景が描き出されている。これも確かに「水暈墨章」の世界

といつてよいであろう。芳崖の江山一望図(挿図15)、江流百里図、江山望楼

図(図版VII)などでは、冬景でないにもかかわらず、雪景的な「白い情景」と

なっている。こうした場面での線描や筆皴は、東洋的技法としての意義は十

分に尊重されながらも、同時に一方で、より自然でリアリスティックな立体

的表現のため可能な限り筆皴の積極的使用は抑えられ、筆皴を多く必要とし

ない雪景やそれに近い情景が選択されるのである。江

山望楼図(図版VII)のように筆皴を使っても、実質的な

明暗表現は、皴の下地の塗りの段階で既に行なわれて

いる。ここに、雪景という同じような状況を描きなが

ら、それ以前の雪景とは状況設定の目的が微妙に異な

ってくるのを認めることができる。ではその質的な違

いはいかなるものなのだろうか。

彼らの山水画における最大の目的は、西洋的な立体

空間の現出である。それは東洋絵画の枠内での実現と

いう難問を抱えていたが、ともかくもその現実性の中

で、雪や雲烟の「白」はある程度の実体をとり戻す。

しかし彼らがその制作の基盤とした東洋山水は、宋代

水墨山水画のように自然との対話を直接的に反映させ

たものというより、むしろ模倣と継承の史的展開の中

で、「水墨山水」様式として

形成されてきた一つの型と

いふべきものである。彼ら

にとつて水墨で山水を描く

ことは、いわば歴史的前提

であり、水墨を用いること

自体についての定義や疑

問、色彩をモノクロームに

還元した必然性への認識は

ない。彼らの意識の中では、

挿図10 李成 喬松平遠図  
澄懷堂文庫

挿図11 郭熙 早春図  
台北国立故宫博物院

挿図12 牧谿 瀟湘八景・漁村夕照 根津美術館

挿図13 蛇足 山水図襖(部分) 真珠庵

挿図14 海北友松 樓閣山水図 MOA美術館

シンプルに水墨は「東洋」であり、立体感は「西洋」だったと思われる。雪景の景觀が、初期水墨の中では色彩とモノクロームの相関性や不可分性の中で選択されたのに対して、ここでは色彩の問題とは初めから基本的に分離しており、西洋的な立体表現を容易にするための技法の問題から選択されている。その意味で、彼らにとって色彩と水墨、立体性問題は、基本的に各要素独立した形で存在し、マニエリスティックに結合していると言えよう。順序としては、西洋的な立体空間の描出が最優先し、そのために筆皴を多く要しない雪景が選ばれ、結果的に、立体感を生む墨の精妙なグラデーションから色彩感が生ずる、という経緯になっている。そしてその墨の色彩感は、色の「黒」として機能してきた日本水墨の歴史に乗りながらも、西洋的な色彩感としての性格をより強くして行くのである。これについては、後程再び触れる。

ところが、変化はそれだけにとどまらなかった。色彩、水墨、立体感の各要素が本質的に分離独立していたことが、逆に新たな組み合わせのパターンを可能にしたのである。その刺激の主役は、言うまでもなく西洋絵画であった。

#### 四

雪の白が、初期水墨では色彩からニュートラルなモノクロームへの移行の過程で介在したのに対して、鑑画会の作品では、逆にモノクロームから西洋的色彩への移行の過程に介在している。つまり、いまだ水墨を用いながらも、それを描く彼らの目は、水墨山水の中に明らかに鮮やかな「色彩」を見始めているのである。そしてそれを具現化した「色彩の時代」はすぐにやってきた。鑑画会の水墨作品では、形式上いまだ「水墨山水」の枠内にとどまっ

ているが、そのすぐ次に、山水的景觀と墨線はそのままだ水墨のグラデーションのみを色彩に置き換えた芳崖最晩年の「色彩山水」、さらに山水というより風景とよぶにふさわしい朦朧体などの「色彩風景」が出現してくるのである。その色彩化への展開は、堰を切ったように急テンポで進んだ。それは山水水墨という基本パターンから、山水+色彩、さらに色彩風景へとパターンが組み換えられていく、性急な作業の歴史だったといえる。そして鮮やかな色彩による山水・風景表現こそが、実は我々に、明治以降の山水風景をそれ以前の水墨を中心とする山水表現から、無意識のうちに識別させている最大の要因のひとつと考えられる。

では、「色彩山水」「色彩風景」について見てみよう。

ここまでは単に「山水」を東洋的、「風景」を西洋的の意で用いたが、両語の本来の語義についてまず簡単にまとめておく。

新藤武弘氏によれば、「山水」は「山河」と同じく自然の形質を表わすのに対して、本来「風」は空中の気、<sup>(13)</sup>「景」は光ないし影を意味することから、「風景」では自然の天候や気象などの現象を指している。現在西洋絵画に対して用いられる「風景」は、柳宗玄氏によれば、英語の landscape、フランス語の paysage の和訳である。landscape はオランダ語の landschap に由来し、land は陸地、schap は英語の語尾の ship、ドイツ語の schaft と同じく状態、性質を表わす。つまり、視覚的形状よりも状態の方に語意の重きがあつたため、「山水」ではなく同じく状態の意に比重のある「風景」の訳語があてられたと思われる。しかし西洋の landschap の景觀そのものは、具体的には陸地や田園の眺めを意味するもので、本来山や水とは関係ない。従って、西洋の風景画は本来平坦な陸地を描くことが原則で、それが透視図法や横長の画面形式などに密接に関係するとい<sup>(14)</sup>う。

本稿で「山水」「風景」と言う際には、そうした意味に厳密に則るものではない。むしろ「山水」は水墨的な技法や景観、「風景」は水彩的な技法や実景の景観、といったニュアンスで用いる。しかし鑑画会の水墨山水や朦朧体も含め、特に洋風表現の強い作品に実際横長画面の多いことは、興味深いことである。それらがいかに西洋絵画を意識したものであるかを、画面形式から

物語るものといえよう。

では「色彩山水」について見てみよう。

これは芳崖の最晩年、明治二〇年頃に現われ、鑑画会の末期とも重なる。暁霧山水図（明治二〇年・挿図16）、山水図（明治二〇年頃・東京芸大）、あるいは雅邦の月夜山水図（明治二三年・挿図17）、白雲紅樹図（明治二三年）などは、

挿図15 狩野芳崖 江山一望図

挿図16 狩野芳崖 暁霧山水図 明治20年 東京芸術大学

挿図17 橋本雅邦 月夜山水図 明治22年頃 東京芸術大学

水墨山水から色彩

山水への移行の端

緒であると同時に

に、色彩山水の典

型ともいべき作

品である。いわゆ

る漢画系水墨画の筆法と「山水」景觀で骨格を決めた上で、モノクロームで

描くべきはずの墨面を、淡彩の色面に置き換えている。しかも、ここでは西

洋の水彩顔料を使用している。東西両洋の生硬な混在といつてよい。

こうした色彩山水が描かれ始めるようになると、それ以降の雪景表現にも、

色彩としての顕著な現象が現れてくる。前述のように、水墨における雪や

雲烟の白は、塗り残しで素地の白を生かしたものであった。ところが、明治

三八年の大観筆冬嶺帰雁図(図版Ⅷ)では、雪面は白の顔料で塗り起こされて

いる。梁楷の雪景山水図(挿図18)を想わせる明治三八年大観筆雪景ノ図(挿

図19)も同様に、薄くではあるがやはり胡粉で掃かれている。もはや完全に色

彩風景の時代といつてよい大正一一年山元春挙筆義士隠栖図(挿図20)、昭和

一四年松林桂月筆春宵花影図(挿図21)などでは、水墨と併用しながらも、雪

や桜の白に胡粉がかなり厚く塗られている。ここにおいて、水墨の「黒」も

雪の「白」も、完全に色彩となったことを認めることができる。この現象は、

現代日本画にもそのまま通ずる。

次に「色彩風景」について見てみよう。「山水」から「風景」への変化は、

ここでは漢画系水墨山水の骨格が本質的になくなったことを意味することと

する。具体的には朦朧体をその第一歩と考えているが、芳崖・雅邦らの色彩

山水と朦朧体の色彩風景の基本的な構成要素を、あえて簡略に図式化してみ

挿図18 梁楷 雪景山水図  
東京国立博物館

ると次のようになる。

芳崖・雅邦の色彩山水……

水墨山水様式(北宗系漢画・墨線)＋色彩(西洋顔料)＋立体感(光)

朦朧体……

水彩風景的表現(没線)＋色彩(日本顔料)＋立体感(雲烟)

興味深いことに、前者において東西両洋が水墨山水と西洋顔料というそれぞ

れ強い存在主張のまま併存しているのに対して、後者では水墨山水から水彩

的表現へ、西洋顔料から日本顔料へという逆の組み合わせを試みながら歩み

よりを見せ、境界が曖昧になってくる。また立体的な空間表現という点では

両者共通し、透視図法などの構図的工夫のほか、光による陰影(明暗)や空気

遠近法も取り入れられる。しかし、前者では特に光による立体表現が強調さ

れるのに対して、後者では、朦朧体の名が示すように濃密な雲烟による奥行

き表現が主となる。前者を立体感の強調とするなら、後者を奥行きあるいは

深さの強調と言ってもよいかもしれない。その結果、同じ月や太陽の光を描

いても、前者は照射する光であるのに対し(図版Ⅴ)、後者は雲霧の中に拡散

挿図19 横山大観 雪景ノ図 明治38年

する光となっている（横山大観筆帰帆、明治三八年、挿図22）。最も水墨的なモチーフのひとつで白かそれに近いモノクロームで描かれていた雲烟が、朦朧体では色彩と光に満ちた湿潤な大気として生まれかわっているのである。それは、一方で牧溪のような雲烟（挿図12）の伝統を、そしてもう一方ではターナーやホイットスラーらの風景画を連想させる。

しかしそうした相違が存在して尚、大局的に見れば、ともに水溶性顔料（染料）による淡彩着色の山水風景で、立体的な空間表現への指向という点では一致している。これは鑑画会、朦朧体のみならず、明治期の日本画に貫流する現象である。そうした現象は、西洋絵画の立体的表現に対する彼らの関心がいかに大きく深かったかを物語る。同時にそこには、真上から見た鏡餅を西洋の立体画法が描き出せることへの小田野直武の驚きと、基本的に同質あるいは近似する西洋絵画観が、形を変えながらも明治期の日本画に流れ続けたことを示唆するものと解せよう。そして従来の水墨山水から、色彩山水や色彩風景など有色の自然景観表現が生まれるのにも、同様に、元来色を持つ西洋の風景画が大きな刺激となったことは、想像に難くない。

## 五

以上、水墨の流れの上から明治期の山水風景の位置づけを試みてきた。総括と疑問点のまとめを試みよう。

前号で、明治期の水墨は、水彩画との互換性の中で色としての「黒」へと変わっていくと述べた。しかし水墨の発生当初より、水墨のモノクロームは色彩との互換性を持つものであった。そして日本の水墨は、その受容当初より色彩のひと

挿図21 松林桂月 春宵花影図 昭和14年 東京国立近代美術館

挿図20 山元春挙 義士隠栖図 大正11年 御物

挿図22 横山大観 帰帆 明治38年



つの「黒」として理解され、機能してきた。その「黒」としての水墨が明治期にも受け継がれていることは疑いなく、その意味では、明治期の水墨もそれ以前の水墨と基本的に同質であると言えよう。しかし、先にも少し触れたように、それらは同じ「黒」なのであろうか。逆に言えば、同じ「黒」でも、なぜ鑑画会の水墨作品の墨や前号でも触れた応挙の墨が、他と異なる印象を与えるのか。それにはやはり、西洋絵画の大きな影響が想定される。

彼らの西洋絵画研究は、具体的には時期的に早いほど、タブローよりもモノクロームの版画や本などの単色図版が主だったと思われる。彼らの驚きは遠近法や立体表現に注がれるが、当然その立体感、モノクロームのグラデーシオンによる光の陰影で刻み出されていた。つまり彼らが立体表現のための黒のグラデーシオンを学ぼうとする時、必然的に光に対する認識も含まれてくる。殊に西洋絵画にあって、光は色彩と不可分の存在である。橋本綾子氏が応挙の墨をカラフルと評されたのも、<sup>(17)</sup> 応挙の墨には光のセンスが織り込まれていたからであらう。彼らの水墨の色彩感、いわば光とともにある色彩の感触といえる。その色感、<sup>(18)</sup> 「五彩」というより「七色」のモノクローム版とでもいえるようか。現在我々がカラー撮影をする時、作品の脇にスペクトルを模したカラーチャートを置き、モノクロ撮影の時にはそのモノクロ版を置くが、ちょうどそれと似たようなものかもしれない。

こうした西洋絵画との接触による水墨の色感、それ以前とは確かに異なる。戸田氏が言われるように、対中国水墨の歴史で、宗達の作品が日本水墨としてひとつの結論を下し、その意味でピークを形成したとするなら、それ以後の日本の水墨に、何らかの本質的な変容をもたらす刺激的存在として新たに登場したのが、西洋絵画だったと言えるのかもしれない。日本の水墨は、西洋絵画の立体表現のグラデーシオンを通して光の感触をつかむと同時に、

逆にモノクロームのグラデーシオンに光を介した色感をよみとるようになる。つまり光を把握することによって、モノクロームから色彩への還元に道が開かれたことができる。これは正に、明治期の水墨山水表現に起こった色彩化現象への道を開くものであった。

そして重要なことは、そうした変化にも、終始「水」が関与していることである。水墨山水から色彩山水、色彩風景と形を変えながらも、水彩的表現によって西洋絵画との対応が図られている間は、いわば「水」の持つ表現の可能性の領域内で対応が図られたと言うことができる。水溶性の淡彩による立体的空間も、広義には水墨画のバリエーションとしてその達成が試みられていると言えよう。こうした状況は、少なくとも明治期を通して続いた。

ところが次の大正期には、西洋絵画との対応は保持しつつも、大きな本質的变化が起こってくる。今村紫紅ら再興日本美術院の若手作家や松岡映丘らをはじめとして、画壇を覆った大和絵化の運動である。ここでは、濃彩の色面による処理、空間の平面化、背景の省略などが進められ、原色に近い華麗な色彩美が追求される。松岡映丘やその門下による新興大和絵会作家の描いた山水が、水墨山水と並ぶ一方の伝統的な濃彩の山水、青緑山水の流れを汲む大和絵だったことも、象徴的と言えよう。リアルな表現への関心という点では、明治期の立体空間描出から、御舟や国画創作協会作家らによる事物対象の緻密で写実的な質感描写に移る。また関心の対象となる西洋絵画も、水彩画的なものからテンペラやフレスコ画など、水溶性ではありながらより濃厚な質感を持つものへと移行する。つまり、大局的には大和絵と西洋絵画という構図の中で、伝統回帰や様々な対応が図られていくことになるのである。ここではもはや、立体的空間の現出は最重要な問題ではない。この時期水墨では江戸時代の南画が日本画のみならず洋画にも大きな影響力を持ったが、

その意義は、空間性や立体感の問題ではなく、南画の持つ主観性、表意性であった。<sup>(18)</sup> 現実に紫紅や竹喬らが行なったのも、内面表出を重視しながら、南画と大和絵の結合による『南画の色彩化』であった。多分に色彩表現に比重がおかれたその絵画は、淡彩薄塗りの水彩的表現というよりも濃彩の色面処理に近いものであり、質感的にもより油彩的な厚質感に近づいていく。つまり、水墨の流れという点では、明治と大正期の間にかなり大きな質的断層が存在すると言えよう。そして、濃彩・厚塗りの現代日本画も、実は大正期以降のそうした流れの延長上にあるのである。

#### 註

- (1) 拙稿 図版解説「岩石図」 美術研究 三二五 昭和五八年
- (2) 戸田楨佑「中国絵画の特質―その空間性について」 静嘉堂中国絵画解説 昭和六一年
- 同 「日中絵画における水墨的空間表現」 『西洋の美術』展記念国際美術史シンポジウム 昭和六二年
- 同 「色と光―水墨画発生に関する一提言」 ミューゼウム 四三九 昭和六二年
- (3) 嶋田英誠氏「高克明と高克明派」(跡見学園女子大学紀要 一八 昭和六〇年) 註解より引用させていただく。
- 米芾『画史』

王維画小網川、模本筆細、在長安李氏、人物好、此定是真、若比世俗謂王維、全不類、(後略)、

張修字誠之少卿家、有辟支仏下画王維仙桃巾黃服合掌頂礼、乃是自写真、与世所伝関中十大弟子真法相似、是真筆、世俗以蜀中画驪網関剣門関図為王維甚衆、又多以江南人所画雪図命為王維、但見筆清秀者 即命之、如蘇之純家所收魏武説碑図亦命之維、李冠卿家小卷亦命之維、与説碑図一同、今在余家、長安李氏雪与孫載道字積中家雪図一同命之為王維也、其他貴侯家、不可勝数、諒非如是之衆也、

榮咨道字詢之収雪獵図、命為王維、不類張氏辟支仏所画合掌、象林木類蜀人筆雪山、精好、是唐物、維則未也、

范寛山水(中略)、其作雪山、全師世所謂王摩詰、

王士元山水、作漁村浦嶼、雪景類江南画、王鞏定国収四幅、後与王晋卿命為王右

水墨の変容(承前)

丞矣、趙叔益伯充処、有模本、  
高公絵字君素、(中略)、又有唐蜀中画雪山、世以為王維也、剣門関図雪景、五代筆也、(後略)、

王晋卿収江南画小雪山二軸、(中略)、云王維筆非也、 (美術叢書「本」)

- (4) 王維より先に、殷仲容の花鳥の作品について、「墨色を用いること五采を兼ねるが如し」(張彦遠『歴代名画記』巻九)と評されたという。しかしそれが山水画でなかった点に、殷仲容ではなく王維が水墨画の始祖とされた由縁を戸田氏は推定されている。

- (5) 賛者一山一寧の歿年一三二七年を制作の下限とする。

- (6) 小川裕充「唐宋山水画史におけるイマジネーション―潑墨から早春図・瀟湘臥遊図巻まで」 国華 一〇三四―一〇三六 昭和五五年

- (7) 鈴木 敬「日本の山水画(平安より江戸まで)―主として大陸絵画との比較に於て」『東西の風景画』展図録 静岡県立美術館 昭和六一年

- (8) 郭熙「山水訓」(『林泉高致集』)

- (9) 拙稿「狩野芳崖晩期の山水画と西洋絵画」 美術研究 三二九 昭和五九年
- (10) 一九〇二年一〇月チャールズ・フリア宛書簡(山口静一「フェノロサ」上 二三五頁 三省堂 昭和五七年)。東京芸術大学大学院古田亮氏のご教示によれば、「筆力」

の原語は「power」となっている。字義からすれば、「筆力」と訳すのは即物的な意味を含む意識だが、一方では、力の端的な表出を「筆力」と考えた解釈側の意識を示し興味深い。

- (11) 雪山暮溪図は、明治一七年第二回内国絵画共進会に桜下勇駒図とともに出品され、銅章となった。逸伝によれば、フェノロサはこれらの作品によって芳崖を見出したとされている。そうであるなら同図の制作にフェノロサの関与はなかったことになるが、近年山口静一氏によってフェノロサと芳崖の出会いを明治一五年とする説(「フェノロサと芳崖―その出会いをめぐる」『狩野芳崖』展カタログ 下関市立美術館、京都国立博物館 平成元年)が発表されている。

- (12) 立嶽筆雪景山水図、芳崖筆江流百里図の図版については、左記をご参照いただきたい。

『日本美術院百年史』第一巻 日本美術院 平成元年

美術研究 三二九 昭和五九年(拙稿)

同 三四〇 昭和六二年(拙稿)

- (13) 新藤武弘「山水画とは何か―中国の自然と芸術」二三頁 福武書店 平成元年
- (14) 柳宗玄「自然景―東と西」『東西の風景画』展カタログ 静岡県立美術館 昭和六

一年

(15) 昭和一四年ニューヨーク万博に出品し、非売にもかかわらず注文が殺倒したという作品。欧米人の趣好や、そうした趣好と水墨との接点をうかがわせる逸話として興味深い。

(16) 朦朧体の名称は、当時吉原通いのインチキ車夫が朦朧車夫と呼ばれたことから出たという(細野正信「不熟の天才―菱田春草の歩み」)。菱田春草「展カタログ 京都市美術館 昭和五七年」。またははじめは和洋折衷の新体詩に対して使われたとの指摘もある(勅使河原純「菱田春草とその時代」一八一頁 六藝書房 昭和五七年)。いずれにせよ、模糊とした画風をさすとともに、それに対する嫌悪感を含む名称として使われた。

(17) 橋本綾子「円山応挙の水墨画―三井家蔵雪松図屏風を中心に」 仏教芸術 七九 昭和四六年

(18) 酒井哲朗「大正期における南画の再評価について―新南画をめぐる」 宮城県美術館研究紀要 三 昭和六三年

松木 寛「日本油彩画の独自性を求めて」『日本油彩画の独自性を求めて』展図録 東京都美術館 平成元年

図版掲載にご協力を賜りましたフリーア美術館、ボストン美術館、ならびに横山大観記念館横山隆氏、長尾正憲氏ほか、清水湧一氏、池谷慎一郎氏、また貴重なご教示を賜りました皆様に、心よりお礼申し上げます。

## 図版要項

一 長谷川信春筆 武田信玄像(原色刷) 和歌山 成慶院 蔵

絹本着色 掛幅装 縦四二・〇 cm 横六三・〇 cm

二 狩野芳崖筆 雪山暮溪図(原色刷) 米国 フリーア美術館蔵

紙本墨画 額装 縦一三七・〇 cm 横六二・〇 cm

三 長谷川信春筆 武田信玄像 部分 和歌山 成慶院 蔵

絹本着色 掛幅装 縦四二・〇 cm 横六三・〇 cm

四 狩野探幽筆 東照権現像 栃木 輪王寺 蔵

紙本着色 掛幅装 縦八八・二 cm 横三一・四 cm

一・三・四 加藤秀幸「武家肖像画の真の像主確定への諸問題(上)」参照

五 木村立嶽筆 巖間望月図 米国 ボストン美術館蔵

紙本墨画 掛幅装 直径四七・二 cm

六 木村立嶽筆 雪景山水図 同

紙本墨画淡彩 額装 縦六一・六 cm 横一二六・九 cm

七 狩野芳崖筆 江山望楼図 米国 フリーア美術館蔵

紙本墨画 額装 縦一四八・〇 cm 横八二・〇 cm

八 横山大観筆 冬嶺帰雁図 個 人 蔵

絹本淡彩 掛幅装 縦三〇・八 cm 横五〇・七 cm

二・五―八 佐藤道信「水墨の変容(承前)」参照